



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

MATEUS MOTA DE LIMA

O Artista do Agreste no Cenário Nacional:
A Trajetória de Mestre Vitalino na (Con)Formação da Identidade
Nordestina

Orientador: Prof. Ms. Aécio da Silva Amaral Junior

João Pessoa
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

MATEUS MOTA DE LIMA

**O ARTISTA DO AGRESTE NO CENÁRIO NACIONAL: A TRAJETÓRIA DE
MESTRE VITALINO NA (CON)FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA**

*Monografia apresentada ao Curso de
Bacharelado em Ciências Sociais da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito parcial para a obtenção do grau de
bacharel em Ciências Sociais, sob a orientação
do Professor Ms. Aécio da Silva Amaral Júnior.*

João Pessoa
2018

**Catálogo na publicação Seção de Catalogação
e Classificação**

L732a Lima, Mateus Mota de.

O Artista do Agreste no Cenário Nacional: A trajetória de
Vitalino na (Con)Formação da identidade nordestina / Mateus
Mota de Lima. - João Pessoa, 2018.
58 f.

Orientação: Aécio da Silva Amaral Junior.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Mestre Vitalino, Modernismo, Regionalismo, Nordeste.
I. Amaral Junior, Aécio da Silva. II. Título.

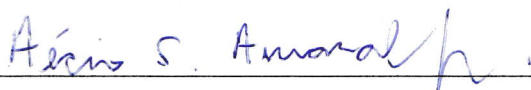
UFPB/CCHLA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

O Artista do Agreste no Cenário Nacional: A trajetória de Mestre Vitalino na
(Con)Formação da Identidade Nordestina

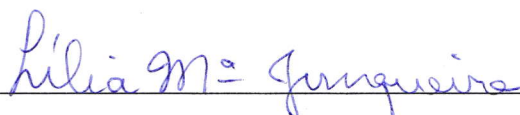
Monografia aprovada no dia 06 de Novembro de 2018

BANCA EXAMINADORA



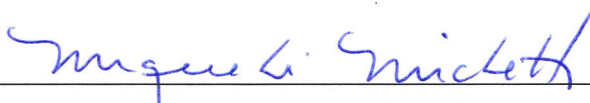
Prof. Ms. Aécio da Silva Amaral Junior

(Orientador)



Prof. Dra. Lilia Maria Junqueira

(Membro)



Prof. Dra. Miqueli Michetti

(Membro)

*“Era mais importante que eu aprendesse a usar minhas
mãos do que a cabeça. Na minha terra as mãos
produzem comida e a cabeça só produz confusão”*

(Vitalino Pereira dos Santos)

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento vai para minha mãe Marcia Valeria da Silva pela oportunidade me concedida de viver para os estudos, por todo suporte seja financeiro ou emocional.

Agradeço a todos meus professores: Ana Edite Ribeiro Montoia, Mauro Koury, Nildo Avelino, José Henrique Artigas de Godoy, Rogério Medeiros, Marcelo Burgos, Italo Fitippaldi, Edinalva Maciel, Patricia Goldfarb, Patrícia Ramiro, Terry Mulhall, Luciana Chianca; e sobretudo ao meu orientador Aécio Amaral – que durante o processo de formação despertaram em mim a vontade de viver para a educação.

Agradeço a minha companheira Amanda Queiroz pelas palavras de confiança e pelos momentos de apoio.

Agradeço aos amigos de Caruaru: Vinícius Azevedo, Gabriel Brito, Arthur Araújo, Cizou Silva, Matheus Torres, Rodolpho Chianca, Lucas Gabriel, Lisandra Fernandes.

Às amigas construídas na Paraíba: José Mauro, Atos Dias, Rachid Roberto, Felipe Rodrigues, Gabriel Batistuta, Barbicha, Bruno, e toda a galera do dominó.

Ao grande Cicinho pela valiosa contribuição técnica a este trabalho.

E a todos aqueles que de alguma forma me ajudaram nessa caminhada.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

O presente trabalho busca identificar e analisar a construção de uma identidade de caráter regional durante o período de 1920 a 1950, ápice do debate entre os modernismos no Brasil, a partir da análise biográfica do artista Mestre Vitalino. Pretende -se compreender como se dá o movimento sócio histórico caracterizado pela elevação à categoria de arte popular na valoração do trabalho do artesão, e observar como suas peças passam a constituir um hall de imagens vinculadas à formação da identidade nordestina. Buscaremos evidenciar o contexto no qual Vitalino encontra-se inserido em meio ao debate entre duas posições distintas quanto à percepção do que seria a cultura brasileira.

Palavras-Chave: Mestre Vitalino, Modernismo, Regionalismo, Nordeste, Identidade Regional

RESUMEN

El presente trabajo busca identificar e analizar la construcción de una identidad de carácter regional durante el periodo de 1920 a 1950, ápice del debate entre los modernismos en Brasil, a partir del análisis biográfico del artista Mestre Vitalino. Pretende-se comprender como se desarrolla el movimiento socio histórico caracterizado por la elevación a la categoría de arte popular en la valorización del trabajo del artesano, y observar como sus piezas pasan a constituir un hall de imágenes vinculadas a la formación de la identidad nordestina. Buscaremos evidenciar el contexto en el cual Vitalino encuentra insertado en medio al debate entre dos posiciones distintas cuanto a la percepción de lo que sería la cultura brasileña.

Palabras-clave: Mestre Vitalino, Modernismo, Regionalismo, Nordeste, Identidade Regional;

ABSTRACT

The present work seeks to identify and analyze the construction of a regional identity during the period from 1920 to 1950, the culmination of the debate between modernisms in Brazil, based on the biographical analysis of the artist Mestre Vitalino. It is intended to understand how the socio - historical movement is characterized by the elevation to the category of popular art in the valuation of the craftsman 's work, and to observe how its pieces become a hall of images linked to the formation of the Northeastern identity. We will try to highlight the context in which Vitalino is inserted in the middle of the debate between two distinct positions regarding the perception of what Brazilian culture would be.

Key Words: Mestre Vitalino, Modernism, Regionalism, Northeastern, Regional Identity

LISTAS

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Festa de Casamento.....	43
Figura 2: Enterro no Ataúde.....	43
Figura 3: Enterro na Roça.....	44
Figura 4: Lampião a Cavalo.....	44
Figura 5: Soldado com Bêbado.....	45
Figura 6: Casa de Farinha.....	45
Figura 7: Retirante.....	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – <i>Mestre Vitalino: Nacional e popular</i>	12
1.1 O Menino Artesão	12
1.2 Entre o Artista e o Artesão	13
1.3 Do Nacional	21
1.4 Do Popular	23
CAPÍTULO II – <i>Entre o Moderno e o Regional</i>	27
2.1 Modernismo e o Regionalismo	27
2.2 A Mediação Intelectual	33
2.3 Do Nacional ao Regional	35
2.4 A Invenção de uma Consciência Nordestina	37
CAPÍTULO III – <i>O Sertão do Barro</i>	42
3.1 O Aspecto Figurativo e o Expressionismo da obra	42
3.2 Sons & Imagens do Nordeste	46
3.3 A Estética do Semiárido	50
Considerações Finais	54
Bibliografia	55

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é identificar e analisar a construção-permanência-transformação de uma identidade de caráter regional durante o período de 1930 a 1950, a partir da análise biográfica de Mestre Vitalino, que passa por uma reinterpretação de suas obras e pela inserção do artesão no campo artístico brasileiro. Trata-se de propor um esclarecimento de como se dá o movimento sócio histórico caracterizado pela elevação da categoria popular na valorização do trabalho do artesão, e em que medida, esse processo se traduz na trajetória artística e na relação com o mercado que encarna no artista Vitalino. Partiremos da definição pressuposta da identidade como algo positivo, uma característica independente agregada ao indivíduo, contida em si mesma e autossuficiente.

Vitalino é levado para exibir seus trabalhos pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1947 e posteriormente expõe também no Museu de Arte de São Paulo. Com obras que representam a vida urbana e rural em Caruaru, na região do Agreste do estado de Pernambuco, que nascem com a finalidade de brinquedos para crianças e passam a integrar a categoria do estético.

É durante as décadas de 1940 e 1950 que podemos identificar mais claramente como em uma sociedade moderna ainda incipiente, várias atividades de cultura popular de massa são marcadamente revestidas por uma aura erudita na tentativa de constituição de uma hegemonia cultural da burguesia que ascendia¹. Concomitante ao auge do escultor (1947-1960), vemos como o ceramista passa a simbolizar que nem tudo no Nordeste brasileiro era atraso, na medida que a criação de um discurso voltado para a expressão de um imaginário criativo que florescia entre a lavoura e a seca buscava evidenciar um povo além do trabalho bruto. Vitalino morre aos 54 anos de idade em sua casa no Alto do Moura em Caruaru, sem saber ler nem escrever, enfermo de varíola, doença para a qual já havia cura há pelo menos 150 anos.

No capítulo 2 tomaremos como objetos de análises complementares as influências da *1ª Semana de Arte Moderna* de 1922 e o *Manifesto Regionalista* de 1926. De um lado o movimento liderado pelo literário Mario de Andrade, do outro, as influências do *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre, que visava uma nova organização cultural do Brasil a partir da valorização das expressões regionais, que em sua multiculturalidade abarcariam o que seria o verdadeiro Brasil, extrapolando os limites federativos dos estados.

Posteriormente buscaremos esclarecer o processo de construção da região Nordeste, e como as obras de Vitalino se enquadram em tal processo.

¹ Ver ORTIZ, 1988.

Por fim, utilizaremos o trabalho de Maura Penna, *O que faz ser nordestino?* (1992), para analisar como a prática artística no barro de Vitalino, na medida em que é interpretada e valorada de maneira distinta pelo próprio grupo, passa a ser apreendida pelos outros grupos conforme a disposição de esquemas de percepção, que por fim, fornecem as bases para atribuição do que seria uma identidade regional através de elementos que passam a ser reconhecidos como *típicos*.

No terceiro e último capítulo do trabalho, analisaremos algumas das características principais das obras do artesão, nas quais buscaremos evidenciar certos elementos estéticos particulares que possam ajudar a esclarecer a relação entre forma e conteúdo em sua arte, e apreender como estes elementos se articulam com um banco de imagens produzido em torno da invenção do Nordeste como região, influenciado principalmente pela estética semiárida do Sertão em sua designação simbólica.

CAPÍTULO I – *Mestre Vitalino: Nacional e Popular*

1.1 O Menino Artesão

Em 10 de julho de 1909 Vitalino Pereira dos Santos nasce no Sítio Campos, a cerca de 6 km da cidade de Caruaru (PE). Filho do lavrador Marcelino Pereira dos Santos e da louceira Josefa Maria da Conceição, o menino Vitalino inicia cedo a brincadeira no barro: aproveitando as sobras dos utensílios domésticos produzidos por sua mãe, a partir do barro retirado das margens do Rio Ipojuca, modela suas primeiras peças em formatos diversos de animais comuns à região.

Com o desenvolvimento da produção de algodão na Região Agreste ocorrido no começo do século XX, tendo como ponto principal a cidade de Caruaru, o novo capital que ali transita dá origem às novas configurações comerciais na região e, conseqüentemente, ao êxodo do campo para a ocupação da cidade que ali se gestava.

Fortunas começaram a surgir da noite para o dia: ergueram-se palacetes na Rua da Matriz, surgiram novas ruas; os primeiro automóveis e caminhões começaram a varar as estradas poeirentas abertas nos carrascais. Os caminhos que vinham das plantações para o burgo desembocavam diretamente nos escritórios dos intermediários ou nos armazéns de beneficiamento, onde maquinarias estavam sendo instaladas em ritmo acelerado. (CONDÉ, 1984, p. 29).

Inserida nesse processo de desenvolvimento se encontra a família de Vitalino, que enxerga no artesanato no barro a possibilidade de subsistência e passa a vendê-lo na feira juntamente com os produtos da pequena lavoura. Esse sentimento impulsiona o jovem Vitalino, com apenas seis anos, a expor juntamente às peças de sua mãe seus brinquedos, que logo são percebidos e incentivados pelos frequentadores da Feira de Caruaru.

O que começa como uma brincadeira transforma-se para Vitalino em ofício de vida. Com grande interesse pelas artes, acaba indo além do artesanato no barro – aos 15 anos já havia montado sua primeira banda de pífanos, chamada *Zabumba Vitalino*, da qual era o *pifeiro*, apoiado unicamente em sua formação autodidata.

Apesar de sempre ter lidado durante toda sua vida com o artesanato no barro, é só aos 40 anos, em 1948, que Vitalino muda-se com a mulher, Joana Maria da Conceição, e os filhos – Amaro (1934), Manuel (1935), Maria (1938), Severino (1940), Antônio (1943-1977) e Maria José (1948) – para o Alto do Moura, também em Caruaru, que, mesmo já sendo ocupado por alguns artesãos contemporâneos a Vitalino, a partir de então torna-se um dos maiores polos

nacionais de produção do gênero². Assim, Vitalino chega a morar em duas residências alugadas no bairro antes de conseguir comprar seu primeiro terreno, onde constrói a última de suas residências. Mais tarde, a casa do artesão transforma-se na Casa-Museu Mestre Vitalino, aberta à visitação até os dias que se seguem, monitorada e preservada por seu filho Severino Vitalino, com apoio da Prefeitura de Caruaru.

Com uma vida parcialmente agitada, o artesão trabalhava por várias horas ao longo do dia até à noite, quando se dedicava à música – mais propriamente ao pífano. Também era conhecido por suas participações em procissões, novenas e todo tipo de festas de santo da região, sendo chamado popularmente de “músico de novena”. Em 1960, já tendo realizado inúmeras exposições para a alta sociedade caruaruense, Vitalino vai ao Rio de Janeiro, onde faz a gravação de seis *músicas folclóricas* com seu pífano, nos estúdios da Rádio MEC. Entretanto, o lançamento da coletânea só ocorreria em 1972, nove anos após seu falecimento.

O artesão é reconhecido pela comunidade, mesmo após a conquista da notoriedade alcançada em nível nacional, principalmente por seu jeito simples e pela camaradagem com seus colegas de ofício. Vitalino sempre compartilhava seus clientes e encomendas, incentivando e reconhecendo o talento na produção de seus pares, disseminando seus conhecimentos, ao mesmo tempo em que, de certa maneira, legitimava as habilidades de outros artesãos da comunidade.

1.2 Entre o Artista e o Artesão

É com a exposição organizada em 1947, no Rio de Janeiro, pelo artista plástico Augusto Rodrigues³, intitulada *Cerâmica Popular Pernambucana*, que os trabalhos de cerâmica figurativa têm sua primeira experiência fora da feira. Contudo, no momento descrito pelo antropólogo René Ribeiro (1972) como a “revelação” do ceramista caruaruense não houve sequer indicações autorais nas obras – tudo se encontrava totalmente coberto por um sentimento exótico de “descoberta” do popular. O evento foi realizado na Biblioteca Castro Alves, localizada no Instituto Nacional do Livro, com apoio do Departamento de Documentação e

² Posição mantida até os dias atuais, com mais de 700 ateliês e uma renda mensal de quase 300 mil reais movimentados em todo o bairro.

³ Augusto Rodrigues (Recife, 21 de dezembro de 1913 – Resende, 9 de abril de 1993) foi um educador, pintor, desenhista, gravador, ilustrador, caricaturista, fotógrafo e poeta que se notabilizou por ter sido pioneiro na criação de escolas de arte para crianças no Brasil.

Cultura de Recife.

A apresentação do evento mereceu “prefácio” assinado pelo poeta, dramaturgo, engenheiro e calculista Joaquim Cardoso (1897-1978), que marcava presença, nos anos 1920, nas rodas capitaneadas por Gilberto Freire (1900-1987), quando então reunia, “em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região”, intelectuais para discutir a “reabilitação dos valores do Nordeste”, o que culminou com a realização do I Congresso Brasileiro Regionalista, em 1926, e o Manifesto Regionalista (editado em 1952). (WALDECK, 2009, p. 12).

Tratava-se de uma apresentação dos artistas anônimos encontrados no interior de Pernambuco revestida por uma ideia de representação precisa da sensibilidade popular e do coletivo, da subjetividade que passa a ser percebida como uma forma de expressão de um imaginário erudito, em um momento pós-revolução modernizadora, que tenta se reconciliar com o Nordeste brasileiro. Nesse sentido, o ceramista passa a simbolizar que nem tudo no Nordeste brasileiro era atraso, na medida em que a criação de um discurso voltado para a expressão de um imaginário criativo que florescia entre a lavoura e a seca buscava evidenciar um povo além do trabalho bruto.

Nessa primeira fase de exposição de Vitalino o mais fundamental dos elementos de sua obra é colocado de lado: sua autoria. Assim, as obras do artesão iniciam seu trânsito pelas galerias sem que o autor seja sequer reconhecido. Diferente do artista que em sua virtude artística propõe sua experiência sensível do mundo através da obra, e assim o faz ao assinar seu trabalho, as obras de Vitalino são cooptadas para figurar muito mais que sua própria visão de mundo, mas, sim, uma visão de mundo em construção, além dele próprio como indivíduo.

O processo da conquista de autonomia pelo artista no decorrer do processo de modernização da sociedade, juntamente com a contraposição entre os dois conceitos de arte no decorrer da história, de artista e de artesão, pode ser compreendido através do trabalho realizado pelo sociólogo Norbert Elias em *Mozart: sociologia de um gênio* (1995), do qual podemos retirar elementos essenciais para discutir o contexto que diz respeito à relação entre arte e sociedade no século XVIII, a partir da biografia de Mozart, analisando o período em que o jovem músico passa por uma transição em sua vida, ao romper sua relação com o bispo de Salzburg, em Veneza, e decide mudar-se para Viena.

Essa transição vivida por Mozart nos permite observar outra mudança que ocorre paralelamente, que é a passagem de uma sociedade de corte para uma sociedade burguesa. Enquanto na sociedade de corte o papel da arte era simplesmente ornamental, decorativo, servindo apenas como mais um dos rituais de interação social da corte, na sociedade burguesa ele toma diferentes proporções.

Com o processo de formação do homem enquanto indivíduo, camadas que possuíam laços com a corte, porém não faziam parte efetiva dela, começam a desenvolver uma vontade maior de participação política na sociedade. Nesse mesmo período do século XVIII temos o marco histórico que foi a Revolução Francesa (1789-1799). O impacto desse evento interfere fortemente na composição das sociedades europeias, como também em todo o Ocidente.

Voltando à arte artesanal da corte, temos uma arte sem autonomia, à mercê de uma corte que os utiliza como enfeites em seus rituais interacionistas, com a única e exclusiva função de reproduzir as hierarquias. Nesse contexto, o que se pode observar do rompimento de Mozart com o cânone veneziano é o início de uma mudança na estrutura organizacional da sociedade e, claro, da arte em si. Mozart “escolhe” mudar-se para Viena e decide submeter-se a outro cânone, traduzindo o início de um artista com mais autonomia, não mais subordinado ao gosto do público que o contrata e, conseqüentemente, de uma arte sem compromisso com os interesses da corte, mais autônoma.

Essa nova arte que surge com a sociedade burguesa irá depender não mais de um público formado por um grupo dominante específico, que definirá os padrões da obra, e sim de consumidores aleatórios que buscam tais obras a partir de instâncias mediadoras do mercado que se instauram com essa nova ordem.

Pode-se observar, desse modo, que o papel do artista na sociedade acompanha o mesmo movimento transitório que sua obra, ao constataremos, como propõe Elias (1995), o papel que Mozart possuía na corte de Veneza: um servo a serviço de um público específico, onde sua verdadeira expressão não se encontrava na obra (que aparecia apenas como uma encomenda direcionada ao gosto e à aceitação de um grupo específico de pessoas), utilizada simplesmente de forma decorativa, sem propor nenhum tipo de reflexão ao público. Logo, Mozart aparece como o artista a dar o primeiro passo em direção à autonomia de sua obra, ao romper com o cânone de Veneza e partir para Viena, buscando um cânone que compreendesse sua obra e lhe desse o valor devido.

O que Elias (1995) trata na obra em questão é da reconfiguração do papel do artista e sua relação com o público, concomitante com o momento de transição da sociedade de corte para a sociedade burguesa, onde aquele ganha mais autonomia e sua obra ganha mais de sua individualidade, submetida agora não mais ao gosto da corte, mas sim a um mercado consumidor, diferenciado e individualizado, com consumidores dispostos a absorver e refletir.

Após o século XIX a discussão já se coloca de maneira diferente. O artista deixa de

ser visto como um adereço em meio a um rito cerimonial mais importante e passa a exercer um papel diferente na construção de uma ideologia de classe e na disseminação dos aspectos comportamentais da burguesia, que iniciava seu processo de ascensão. Desse modo, Walter Benjamin (1994) irá discutir em seu trabalho *O autor como produtor*⁴ o papel do artista na virada para o século XX. Diferentemente de Elias (1995), que traça sua análise partindo do micro (a biografia de Mozart), Benjamin vai tratar de macro-sujeitos históricos (a burguesia e o proletariado). No auge da discussão dialética marxista da luta de classes, ele se posiciona embasado na experiência soviética, e trata de uma nova refuncionalização do artista.

Com a instauração do modelo capitalista e o fim do trabalhador como detentor do meio de produção o artista aparece com a nova função de efetivar a transformação dessas relações, que restringem a capacidade do homem, e revolucionar essa estrutura opressiva, que tira qualquer possibilidade de significação do homem comum. Por mais que o artista pertença à burguesia é necessário, ainda segundo Benjamin (1994), trair sua classe em prol da classe proletária, que é o *locus* por excelência do autor progressista. Essa transformação, visando reorganizar as relações a partir da organização de uma nova ordem estrutural, seria, portanto, a chave para o entendimento da análise do artista empreendida por este autor.

Retomando a trajetória de Vitalino, cabe mencionar, a respeito da exposição de 1947, que, se naquela ocasião não houve nenhuma preocupação com a autoria dos trabalhos expostos, dois anos depois chegava a São Paulo o evento *Arte Popular Pernambucana* (1949), no qual todos os ceramistas ali expostos tiveram, pela primeira vez, seus nomes circulando de modo impresso, inclusive o de Vitalino.

O evento foi organizado no interior do recém-criado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que na época se encontrava sob a direção do galerista, jornalista, colecionador e comerciante de obras de arte Pietro Maria Bardi (1900-1999). Pietro Bardi tinha como compromisso a não exclusividade das artes consideradas eruditas no museu, e, dessa maneira, acabou abrindo espaço para a exposição de Augusto Rodrigues. Nesse movimento conseguimos observar, a partir da circulação dos objetos fora do seu ambiente tradicional, como estes passam a ser constituídos como pertencentes a uma categoria específica, sendo reinterpretados enquanto arte sob a luz dos conceitos de *arte popular* e *folclore*. Podemos constatar ainda, do mesmo modo, como os bonecos de Vitalino evidenciavam a produção de relações diversas entre instituições e pessoas, ou até mesmo entre domínios como arte e etnografia (WALDECK, 2009).

⁴ BENJAMIN, 1994.

Precisamente no ano de instalação do MASP, em 1947, o modernista Renato Almeida⁵ criava no Instituto Brasileiro de Educação, Cultura e Ciências (IBECC) a chamada Comissão Nacional do Folclore, dando início efetivamente ao movimento folclórico brasileiro.

É possível notar como a exposição realizada no museu paulista em 1949 aproximou o diretor Pietro Maria Bardi de Renato Almeida, um indício do quanto o valor atribuído a esses objetos fora de seus contextos de origem se constitui num domínio de fronteiras bem fluidas, em que atuavam artistas, um antropólogo, o diretor de um museu de arte e participantes do movimento folclórico brasileiro. (WALDECK, 2009, p. 16).

Em 1960, com o estímulo dos irmãos João e José Condé⁶, Vitalino é levado para o Rio de Janeiro, onde participa de seu primeiro leilão de peças, que tinha por objetivo levantar recursos para a fundação do Museu de Arte Popular – inaugurado em 1961, em Caruaru, e que duraria apenas quatro anos, com seu fim decretado em 1965.

Fotografia 1: Inauguração do Museu de Arte Popular em Caruaru, 1961. Da esquerda para a direita: MacDowell Holanda (locutor), escritor José Condé, cônego Zacarias Tavares, jornalista Antônio Miranda, juiz de direito Amaro de Lyra, César Severino Ferraz, (delegado de polícia), prefeito João Lyra Filho (descerrando a fita), Mestre Vitalino, diretor de administração do município Jório Valença, paisagista Abelardo Rodrigues.



Fonte: Arquivo JP - Pedro Romero - Jornal do Comércio.

Na mesma ocasião o ceramista recebe a medalha Sílvia Romero das mãos de Renato

⁵ Musicólogo nascido em Santo Antônio de Jesus (BA), em 6 de dezembro de 1895. O direito e o jornalismo foram suas atividades profissionais, atuando nos periódicos *Monitor Mercantil* e *América Brasileira* como redator-chefe. Foi membro-fundador efetivo do Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som (MIS) a partir de 1966. Faleceu no Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1981.

⁶ José Ferreira Condé (Caruaru, 22 de outubro de 1917 — Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1971) foi um jornalista e escritor literário brasileiro.

Almeida, e participa de uma entrevista gravada e exibida pela rádio MEC. A entrevista que Vitalino viria a dar seria o marco inaugural da formação de uma primeira coleção de documentos sonoros da contemporânea Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro⁷ (WALDECK, 2009).

Posteriormente, em 1961, o ceramista é levado também para Brasília, onde se apresenta, juntamente com Luiz Gonzaga, tocando pífano e entretendo os convidados da ocasião com as histórias por trás de cada boneco que era exibido, ampliando o chamado “motivo de boneco” para o tom coloquial, com temas da vida do seu cotidiano, vistos pelos que lhe cercavam como flagrantemente de um momento transitório pelo qual passava o país.

Determinados eventos terminam não só por abrir espaço para o figurativo, mas por consagrá-lo como símbolo da arte popular. No entanto, é só com René Ribeiro (1972) que Vitalino ganha o estatuto de autor e que suas obras passam a ser categorizadas e organizadas, em um catálogo etnográfico chamado *Vitalino: ceramista popular do Nordeste*, encomendado em 1956 pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

O antropólogo René Ribeiro é um dos convidados por Gilberto Freyre em 1949 para assumir a direção do Departamento de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco, onde participa assiduamente do movimento folclórico brasileiro. Posteriormente assume também, a convite de Renato Almeida, a chefia da Comissão Pernambucana de Folclore.

O trabalho em questão aparece como resultado da pesquisa etnográfica baseada inteiramente na moderna concepção antropológica relativista de cultura, partindo de certos elementos fundamentais nas obras de Vitalino, como a relação incompleta de seus diferentes trabalhos, marcas particulares ao estilo do autor, como “orelhas aplicadas em formato de interrogação”, “corte da boca sempre bem definido, mas sutil, os narizes com tendência a arrebitados, ombros descaídos, mas de contorno suave, recorre a complementos para acentuar nos bonecos e grupos de boneco, a sugestão que ele deseja transmitir” – trechos das histórias que inventava para as peças (RIBEIRO, 1972).

Em 1935 Vitalino começa a produção dos conjuntos que viriam a lhe colocar no cenário nacional, incluindo núcleos temáticos em suas peças, composições que remetiam a intenções moralizadoras e expressões de ordem. Já em 1947 passa a carimbar suas obras com V.P.S., e só a partir de 1949 assina com seu nome de batismo, “por sugestão de um “doutô” de Recife” (VITALINO, 1952 *apud* RIBEIRO, 1972).

No catálogo proposto por René Ribeiro duas fases distintas da produção de Vitalino

⁷ Promovida em 1958, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura.

são delimitadas: “a loiça de brincadeira” e “peças de novidade”. Se por um lado a brincadeira representa a relação de interação social intensa e pertence ao tempo ritual, cíclico, repetitivo, a novidade aparece como o ingresso em um mercado de bens simbólicos da arte, em que passam manter uma forte interação com colecionadores, artistas e intelectuais. (WALDECK, 2009).

As “peças de novidade” representam as peças que sofreram alguma influência já após a recolocação do artesão enquanto artista, que depende agora das encomendas que lhe são propostas, destinadas ao interesse dos grupos que lhe outorgaram essa condição, e são criticadas por René Ribeiro (1972), que demonstra sua indignação a partir da caracterização destas obras como “composições de valor artístico discutível”. Neste *hall* de peças encontram-se aquelas voltadas para ofícios, como “o dentista”, “a operação”, “o fotógrafo”, “o doutor escutando o doente”.

A crítica feita por René Ribeiro, e descrita por Waldeck (2009), faz parte de um novo tipo de percepção quanto ao que seria a cultura produzida dentro da sociedade de massa, e até que ponto existiria autenticidade no surgimento das manifestações populares na modernidade. Nesse mesmo sentido, a lógica industrial moderna engendraria uma nova configuração nas manifestações artísticas e culturais.

Ao tratar dessa mudança fruto da modernidade, os sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, elaboram e discutem o conceito de *Indústria Cultural* no trabalho produzido em conjunto titulado *Dialética do esclarecimento* (1985). Na discussão situada em torno do advento da indústria e do espraio de sua lógica por entre diversos setores da sociedade, principalmente no mercado cultural, os autores enfatizam o novo conceito de *indústria cultural*, visando contrapor a noção de *cultura de massa*, onde a cultura que surgiria espontaneamente das massas e dos grupos comunitários passa a ser entendida como uma manifestação pragmática e maquinal, fruto de uma produção alheia à comunidade e que se norteia pelo movimento do capital.

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Nesse contexto, a indústria cultural é engendrada a partir do processo de “colonização” das esferas sociais pela lógica mercadológica e produtivista (especificamente no domínio do cultural) — fato semelhante ao observado pelo antropólogo René Ribeiro (1972)

quando, na segunda fase, classifica as obras de Vitalino como “peças de novidade”.

Essa categoria corresponde não apenas à abertura dos núcleos temáticos das obras de Vitalino, como também passa a representar o predomínio da lógica de mercado no que era considerado uma expressão espontânea. O ceramista passa a trabalhar quase que apenas via encomendas, já não inventa motivos de bonecos a partir de sua própria visão de mundo, mas afetado por um novo ritmo de trabalho, de produção em série, e, com isso, corre o possível risco de isolamento de seu público local.

O fato das peças serem encomendadas seria o principal motivo da quebra com a solidariedade entre os elementos constituintes do universo do ceramista, e promoveria certa incoerência, considerando que, ao se expor à nova configuração da vida moderna, o artista já não transmitiria com propriedade, e espontaneidade, o mundo que lhe cerca, e, assim, suas novas composições terminariam por romper a figuração precisa do seu modo de vida singular. Com a introdução do elemento exterior a narrativa que se construía desmantelava-se, com a perda da autoridade creditada pelo antropólogo, na experiência de interpretação do ceramista.

A concepção de “cultura” em Vitalino parece, contudo, plástica, criativa, permeável, porosa, inteiramente aberta à diversa arena de intensa negociação, permitindo, assim, que seu repertório trafegue entre o rural e o urbano, doméstico e público, cotidiano e ritual, trabalho e diversão, fabuloso e documental. (WALDECK, 2009, p. 24).

A relação dúbia entre o artista e o artesão presente em Vitalino é discutida pelo sociólogo José de Souza Martins (2016), que interpreta as obras do artesão e discute a posição da arte do ceramista no contexto em que se encontra inserido. Em seu trabalho *Sociologia da fotografia e da imagem*, no capítulo Mestre Vitalino: a arte popular no imaginário conformista, o autor analisa a relação contraditória da vida de Mestre Vitalino como artista e artesão e interpreta suas obras, discutindo a posição da arte do ceramista como uma arte que não é libertadora, tampouco que demonstra uma revolta, tratando-se apenas de uma ironia da condição do sertanejo a partir de seus limites e determinações.

Vitalino aparece como artesão na medida em que expressa em seu trabalho uma dupla orientação: por um lado, voltado ao artesanato, por outro uma produção subordinada ao mercado, já que diferenciava sua produção a partir do gosto de seus clientes. Entretanto, ao mesmo tempo em que Vitalino se conforma a uma lógica de mercado, promove uma crítica à mesma, quando “é o mundo rústico configurado no interior do mercado que o instiga a imaginar, a criar o contraponto dos detalhes, dos adornos que dão sentido ao que é figurado” (MARTINS, 2016, p. 147). Nele o artista aparece como o elemento que se rebela, como transgressão da lógica de mercado e mercadoria a partir da criação de suas esculturas.

A trajetória de Vitalino passa a evidenciar, então, certa mudança de mentalidade provocada pelas condições de transformação que o país passava na época, tanto na vida socioeconômica, com o surto desenvolvimentista que buscava cooptação dos diversos territórios brasileiros para fins de constituição de um caráter nacional, quanto pelo movimento modernista, que, inserido nas mudanças e em grande parte, o próprio agente delas, intervém de maneira decisiva num processo de assimilação de diferentes formas de criação espalhadas pelo Brasil.

É durante as décadas de 1940 e 1950 que podemos identificar mais claramente como, em uma sociedade moderna ainda incipiente, várias atividades da cultura popular de massa são marcadamente revestidas por uma aura erudita na tentativa de constituição de uma hegemonia cultural da burguesia que ascendia.

Adiante buscaremos fazer uma breve análise de como é gerido o pensamento nacional no Brasil, como também a problemática do popular, dois termos intimamente imbricados e que servirão para contextualizar a trajetória de Vitalino e evidenciar a complexa gama de interesses e ideias que coexistem e se complementam à carreira do artesão.

1.3 Da Questão Nacional

A definição de uma identidade nacional sempre esteve ligada à construção de um discurso de autenticidade inserido em meio a um debate político. Portanto, toda forma de delimitar uma identidade em questão partirá do pressuposto da seleção de determinado recorte histórico, que orientará uma luta ideológica contra outro grupo social, para que assim seja concedido o monopólio da definição do “Ser nacional”. O sociólogo Renato Ortiz (1985) nos alerta, em seu trabalho *Cultura brasileira e identidade nacional*, para o profundo caráter conservador deste tipo de reflexão.

No trabalho em questão, Ortiz (1985) se propõe a retomar os diferentes modos como a identidade nacional e a cultura brasileira foram abordadas no decorrer dos séculos XIX e XX. Com o desenrolar de um novo modelo de organização que se estabelece com as novas políticas de desenvolvimento observa-se a implementação de uma nova organização cultural que ocorre concomitante.

O debate em torno do que é nacional no que se refere à cultura brasileira tem sido, e continua sendo, uma questão política e intimamente ligada a uma reinterpretação do popular

pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro:

Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado. (ORTIZ, 1985, p. 138).

As teorias explicativas da cultura brasileira, elaboradas no fim do século XIX, que partem da experiência dos precursores das Ciências Sociais no Brasil (Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues), muito embora apresentem uma posição claramente racista, evidenciam, por outro lado, outro elemento mais significativo e constante na história cultural, que é a problemática da identidade nacional.

Com o declínio do Romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar, em 1870, Sílvio Romero elenca uma série de teorias que contribuíram de maneira objetiva para a superação do pensamento romântico na cultura⁹. São elas: o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer — todas elaboradas em meados do século XIX na Europa¹⁰. Todas essas distintas correntes teóricas podem ser interpretadas e reduzidas a um único aspecto central, que é a evolução histórica dos povos. Na busca por um sentido linear, e comum a todos os povos, de avanço na história é a partir desse enfoque que as categorias “simples” e “complexas” entram em cena, visando o estabelecimento de certas regras que presidiriam o processo de desenvolvimento das civilizações (ORTIZ, 1985).

Se na Europa, do ponto de vista político, o evolucionismo resulta na tomada de consciência da elite europeia, e se consolida com a expansão mundial do capitalismo (legitimando ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental), no Brasil enfrentará certas dificuldades metodológicas. Afinal, adotar as teorias evolucionistas e a interpretação de uma história natural da humanidade implicaria em reconhecer o “estágio civilizatório” no qual o país se encontrava, ou seja, de inferioridade frente aos países europeus. Com isso, seria necessário oferecer uma explicação prévia do “atraso” brasileiro e, conseqüentemente, uma sugestão de qual seria o caminho a ser trilhado para que o país pudesse se constituir como nação. Emerge, assim, a necessidade de uma formulação sobre o que seria a identidade nacional.

O que o evolucionismo oferece à *intelligentsia* da época é o arcabouço teórico para a compreensão da problemática do Estado nacional. Porém, torna-se necessário a utilização de outros argumentos que possibilitariam o entendimento das especificidades da realidade brasileira — argumentos estes retirados de duas noções particulares: meio e raça.

⁹ Cf. ROMERO, 1969.

¹⁰ Cf. SCHWARCZ, 1993.

Logo, são as noções de raça e meio as responsáveis pela fundamentação epistemológica dos intelectuais brasileiros do final do século XIX comprometidos com o pensar a nação. Embora os dois conceitos-chave não tenham repercutido nos intelectuais europeus, são considerados fatores de extrema importância pelos intelectuais brasileiros na medida em que exprimiam o que há de mais específico na sociedade brasileira.

Quando se afirma que o Brasil não pode ser mais uma cópia da metrópole, está subentendido que a particularidade nacional se revela através do meio e da raça. Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia. (ORTIZ, 1985, p. 140).

Essa relação entre cultura e política vai repercutir posteriormente na clássica discussão sobre o que é o popular na cultura brasileira. Com o surgimento da noção de cultura popular, o conceito em questão passa por uma redefinição e propõe um novo parâmetro no debate nacional. Historicamente, duas tradições permeiam o pensamento em torno da problemática nacional-popular — a primeira, e mais antiga, tem início com os estudos folcloristas de Sílvio Romero e Celso Magalhães, ainda no fim do século XIX.

1.4 Do Popular

Segundo o trabalho da antropóloga Martha Campos Abreu¹¹, a vertente folclorista buscava, através da história, construir a ideia de um “povo” que era portador de certas práticas e objetos culturais diferentes dos estrangeirismos das classes dominantes, visando buscar o “caráter autêntico”, que seria crucial para a definição do que é o nacional.

Os folcloristas valorizavam a sobrevivência dos tradicionais aspectos culturais que estariam contidos nas áreas rurais e de pouco alcance do moderno. Tanto na América Latina como na Europa, o caminho trilhado pelos folcloristas se dava em torno da formação das novas nações, no intuito de resgatar a identidade e os sentimentos populares do passado frente ao avanço do cosmopolitismo.

Especificamente no Brasil, os folcloristas ganham força a partir da década de 1930, momento de lançamento da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* (1933), e da recém-implementação do Estado Novo varguista, quando se consagra a união entre identidade nacional, miscigenação e cultura popular nacional; onde se acreditava que a construção nacional seria fruto da integração cultural e a autenticidade da cultura popular seria de fundamental

¹¹ ABREU, 2003.

importância para a legitimação da “verdadeira” expressão nacional. Nesse contexto, Luís da Câmara Cascudo¹² será o primeiro a tratar dessa idealização do elemento popular no Brasil. Com uma visão museológica e estática do elemento folclórico, ele propõe uma visão do folclore como elemento primordial na defesa da autenticidade regional (se colocando contra os fluxos cosmopolitas) como sendo a característica marcante no pensamento folclorista.

Como já supracitado, o folclore aparece como revelador por excelência da essência da região por se caracterizar como uma espécie de sobrevivência emocional, como um conjunto de elementos pré-lógicos que preexistiriam a toda cultura no seu esforço de afirmação conceitual.

O folclore se trataria, pois, de um repositório de um inconsciente regional recalcado, uma estrutura ancestral, permitindo o conhecimento espectral de nossa cultura regional. O folclore seria expressão da mentalidade popular, e essa, por sua vez, da mentalidade regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 91-92).

Em resumo, portanto, o folclore aparece como elemento de integração das partes, com o todo regional. E tem como função, disciplinar e formar uma sensibilidade que se baseará na perpetuação dos costumes, *habitus* e concepções, servindo como base para a construção de novos códigos que amenizariam as consequências da sociabilidade moderna (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009).

Mais adiante, é da escola sociológica da USP que partem as críticas mais profundas aos folcloristas: de um lado pelo caráter muito descritivo de suas análises, e por outro por se aterem às forças mais conservadoras de uma sociedade que, na verdade, estava em constante processo de transformação e com inúmeros conflitos sociais.

Para os sociólogos ligados à USP, dentre eles Florestan Fernandes, Roger Bastide e Maria Isaura Pereira de Queiroz, a segmentação social e o preconceito racial não permitiram a criação de uma cultura nacional ou de uma sociedade e cultura integradas, pois o “povo”, nesta concepção, não mais poderia ser visto como o produtor de cultura autêntica, já que se tornara o proletariado. (ABREU, 2003, p. 5).

Dessa maneira, a integração nacional proposta pelos folcloristas não se realizava através da integração cultural, mas, sim, através da dominação das camadas dominantes. Nesse sentido, a cultura popular se mostra como instrumento simbólico que permite aos intelectuais tomarem “consciência” e expressarem a situação periférica da condição do Brasil; na mesma lógica, no próprio interior do país, a mesma relação centro *versus* periferia se manifesta (ORTIZ, 1985).

O debate em torno da cultura popular se dá, basicamente, reduzindo ao máximo o

¹² Escritor e folclorista, nasceu em Natal (RN), em 30 de dezembro 1898, e faleceu na mesma cidade, em 30 de julho de 1986. É um dos mais importantes pesquisadores das raízes étnicas do Brasil. Ver: CASCUDO, 2002.

conceito, em torno de dois modos distintos de percepção da mesma dinâmica. Pode-se interpretar a cultura popular tanto como uma forma de abolir o etnocentrismo cultural, a partir do ponto em que se concebe cultura popular como um sistema simbólico autônomo, que se compreende como algo à parte da cultura letrada, ou, ainda, ela pode ser tratada de uma segunda forma, preocupada em relembrar as relações de dominação que organizam o social, percebendo, assim, a cultura popular na sua relação de dependência de legitimação pela cultura dominante. (ABREU, 2003).

Todas as disciplinas dedicadas à pesquisa sobre cultura utilizam, em certa medida, um dos dois modelos de inteligibilidade acima propostos. É só com Jean-Claude Passeron¹³ que são evidenciados os perigos metodológicos que aparecem ao adotar-se qualquer um dos modelos em exclusão a outro. De fato, somente com a oscilação entre os dois modelos é que se pode observar como determinada categoria perpassa as duas perspectivas e passa por movimentos alternativos de interpretação¹⁴.

Nesse sentido, um exemplo dessa dualidade de interpretação pode ser observado na suposta época de ouro da cultura popular na segunda metade do século XVII na Europa, onde por mais que a cultura popular tivesse sido considerada livre, autônoma, o contraponto da época era representado por uma rígida disciplina por parte da Igreja, que fazia grande esforço em prol da modelação da conduta e dos valores da população.

Fato semelhante acontece na França durante os 50 anos que sucederam a guerra de 1870, onde o deslocamento das culturas tradicionais, camponesas ou populares, sai do isolamento com o objetivo de formulação de uma cultura nacional e republicana.

Em ambos os casos, vemos como o destino da cultura popular é sempre ser abafada ou recalçada por algum lado, a despeito de, contudo, acabar encontrando maneiras de se perpetuar ou renascer. Logo, o que seria, de fato, relevante, portanto, seria entender como se dão as complexas relações em jogo em cada momento histórico, compreender até que ponto certos aspectos da cultura foram suprimidos ou evidenciados, e estabelecer como se deu a afirmação ou repressão das identidades em questão.

A esse respeito, o historiador Roger Chartier (1995) nos adverte, em seu trabalho *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*, da necessidade e da pertinência, do reconhecimento da existência de um espaço entre a norma e o vivido, o oficial e o real, um espaço onde se delimita o sentido produzido e o sentido que se pretende produzir, onde, a partir

¹³ Sociólogo e professor de sociologia da *École des hautes études en sciences sociales*.

¹⁴ Cf. ABREU, 2003.

disso, seja possível entender as reformulações e as deturpações presentes no processo — seja de ruptura ou de continuidade.

Esclarecer determinados conceitos supracitados nos ajuda a localizar o emaranhado de relações e conflitos dos quais, ao ter seu trabalho designado enquanto arte popular, Vitalino se encontra inserido. Nesse ínterim, o próximo capítulo deste trabalho buscará discutir como se processa o debate no Brasil entre duas perspectivas culturais distintas, o *modernismo* e o *regionalismo*, que, a partir de seu embate, reformulam e deturpam sentidos produzidos no decorrer do processo de construção de uma cultura tipicamente brasileira.

CAPÍTULO II – *Entre o Moderno e o Regional*

Neste capítulo buscaremos fazer uma rápida incursão a respeito de como se originam o pensamento e as articulações modernistas no Brasil, buscando clarear as noções da vertente modernista de São Paulo, e do Regionalismo de Gilberto Freyre que se consolida no Nordeste brasileiro. Em seguida, iremos apontar brevemente como se dá o processo de constituição de uma região política, para que possamos adentrar na discussão em torno da invenção do Nordeste brasileiro enquanto espaço dotado de representações próprias, e em grande parte, onde irá se ancorar a narrativa regional nas obras de Vitalino.

2.1 Modernismo e Regionalismo

O tema da modernidade é objeto constante de estudo entre os intelectuais brasileiros no decorrer da história. Determinado esforço trata-se de uma necessidade de enquadramento do Brasil entre as diferentes etapas de modernização, em comparação aos países considerados com maior grau de desenvolvimento.

A própria modernidade, no Brasil, esteve frequentemente atrelada a algo que é exterior e que faz o movimento de fora para dentro, algo apenas passível de ser adotado ou admirado. Contudo, a importação da modernidade dependeria do trânsito intelectual que sairia da periferia e retornaria após a busca por ideias e modelos distintos que seriam posteriormente incorporados à sociedade brasileira.

Nesse processo é possível notar oscilações pendulares no sentido de como as elites abordam a questão cultural. Assim, em certos momentos existe uma profunda tendência de desvalorização da cultura brasileira, que vê na cultura europeia o modelo por excelência de modernidade. E como reação, em outras épocas, a cultura brasileira passa por um processo de extrema valorização e de “entrincheiramento” com relação às exterioridades.

No período que demarca o começo do século XX no Brasil, o que podemos notar é um sentimento de que o país se encontrava “desajustado” com relação ao passo dos países “modernos”, e não à toa. O país acabará de sair de mais de três séculos tendo a escravidão como forma hegemônica de organização do social, sendo o último país ocidental a ter abolido a escravidão. Embora as heranças da escravidão tenham se firmado solidamente, as elites políticas começavam a aderir aos ideais liberais criados na Europa, e arriscavam a implementação deste ideário no país.

A situação brasileira era propriamente deslocada da realidade do resto do mundo, prevalecia aqui a noção de que as ideias estavam “fora do lugar”, era preciso então o esforço de superação dessa indigestão que se efetuava na vida social do país.

No campo científico dos estudos sociais e culturais, o caráter dinâmico das culturas aparece como elemento primordial no processo de desterritorialização e reterritorialização. Práticas e ideias oriundas de determinado lugar foram e são constantemente levadas de uma região a outra, transformando-se, adaptando-se, e conseqüentemente se reinventando. (BURKE, 1997)¹⁵

O antropólogo Ruben George Oliven (1989) argumenta que, nesse sentido, uma das principais características da cultura brasileira é sua enorme capacidade de deglutir criativamente tudo aquilo que lhe é introduzido de fora pra dentro, com a facilidade de reelaboração de algo que lhe é novo, transformando em algo próprio, diferente e novo. É principalmente na base dessa noção que se fundamenta o movimento modernista brasileiro.

O ano é 1922, centenário da independência brasileira, que acontece o evento que serviria de marco para o pensamento modernista brasileiro, a Semana Modernista em São Paulo. É neste evento integrado por jovens intelectuais, artistas e literatos da elite paulistana, que se começa a planejar uma nova perspectiva de abordagem cultural e de tratamento para com a cultura brasileira. O movimento se propunha a fazer uma reatualização das práticas culturais e artísticas do território brasileiro sob o discurso de busca pelas raízes nacionais, valorização do autêntico, porém engajados na dissolução dos passadismos impregnados à estrutura brasileira.

Essa primeira fase do movimento passa a ser conhecida como modernismo estético, no sentido em que pela primeira vez ocorre o reclame de artistas plásticos, literatos e músicos em prol de um formato original para a arte brasileira, no sentido de rejeitar os cânones consagrados e os elementos do passado, e a buscar novas referências advindas das vanguardas europeias. (FORTE, 2009)

Posteriormente, a partir da segunda fase do modernismo paulista (1924), a rejeição completa ao passadismo cede lugar à motivação em se constituir ao propriamente nacional. Para os modernistas paulistas, era preciso recalcar as manifestações exacerbadamente regionais, para que a partir do nacional se estabelecesse o vínculo com o universal. Ou, em outras palavras, “para os modernistas a operação que possibilita o acesso ao universal passa pela afirmação da brasilidade”. (MORAES, 1978, p.105)

¹⁵ BURKE, 1997.

Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais. (ANDRADE, 1983).

Essa discussão em torno da elaboração de um projeto nacional, que partisse de parâmetros próprios, se estende por toda camada intelectual brasileira, porém vai partir de pressupostos completamente distintos. Em contraposição ao movimento que emergia no Sul, mais especificamente em São Paulo, as elites, tanto políticas quanto as intelectuais, do Norte irão se relacionar de maneira distinta quanto à modernização do Brasil. O contexto da época em questão nos ajudará a compreender melhor como a oposição ao dito futurismo paulista se concretizaria, principalmente em Pernambuco.

No início da década de 1920, o panorama cultural de Pernambuco se caracterizava como um momento marcado pela falta de maiores perspectivas, decorrente da crise na econômica açucareira da região¹⁶, das péssimas condições de trabalho e salários baixos. Recife era palco de um ainda incipiente desenvolvimento urbano e industrial. Esse fato contribui para a formulação de um estado de tensão que se manifesta na consciência de uma necessária mudança em todos os níveis sociais. Essa nova realidade que se esboçava, ao mesmo tempo reclamava, do ponto de vista cultural, novas formas de manifestação e do ponto de vista artísticos novas formas de representação. (AZEVEDO, 1996)

É no jornalismo e na vida literária onde os debates políticos e os encontros ideológicos da época repercutem sobre a vida cultural. Os fatos passam a receber versões diferentes a partir de determinado discurso ideológico, de um lado se posicionando contra a atividade do governo federal no estado, do outro, tachando como subversivo os agitadores que se opunham à ação do governo federal.

À época a imprensa, como divulgação, centralizava um poder muito maior que hoje. Não se podia admitir um intelectual se ele não aparecesse na imprensa numa atividade qualquer, nela trabalhando diretamente ou levando como colaborador as suas produções. A dificuldade dos meios editoriais, sobretudo os especializados, as revistas técnicas, etc. faziam do jornal o divulgador central de tudo o que aparecia. Raro assim, o intelectual ou técnico que, ao precisar de meios de comunicação, não se tornasse jornalista, e começava então a ser notado, muito embora fizesse na imprensa uma divulgação menos informativa que propriamente especializada de seu próprio campo. (SOUZA BARROS, 1972, p. 176).

Em contrapartida, Rio de Janeiro e São Paulo cresciam e se modernizavam cada vez mais pelo impulso ocasionado pelo advento da indústria, pela grande imigração, e pelo apoio

¹⁶ Cf. FURTADO, 1959.

de uma política centralizadora dominada pelo interesse dos grandes proprietários. Esse desnivelamento provoca uma reação local, como a revista *Nossa Terra*, fundada em 1921, em Recife, que toma como slogan a necessidade de elevação do material e do intelectual em Pernambuco.

Juntamente com os ecos da revolução russa de 1917, atrelado às condições dos trabalhadores, inicia-se um processo de conscientização enquanto classe do operariado, exemplificada na reação que se segue à votação do orçamento governamental de 1921, que impõe medidas restritivas e aumento dos impostos.

Em síntese, pode-se afirmar que havia em Pernambuco, no início dos anos 1920, um espírito disposto à valorização das realidades locais, ao mesmo tempo, que se evidenciavam as dificuldades de se estabelecer um campo cultural e intelectual, para que nele pudesse se difundido qualquer tipo de mudança. Algo de novo era desejado para sacudir a inércia da vida cultural provinciana.

Os ecos da 1ª semana de arte moderna demoram a atingir Pernambuco. A principal ligação do Estado se dava com o Rio de Janeiro, capital da República na época, o que dificultava a circulação da informação que transitava em São Paulo em 1922. Atrelado a esse fator, no mesmo ano, o país estava imerso na grande agitação política e na pauta do momento, principalmente nos setores oficiais, que se tratava do movimento de propaganda do centenário da independência do Brasil.

Em decorrência do evento, uma comitiva de estudantes sai de Pernambuco em direção ao Rio de Janeiro tendo como objetivo participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes, dentre os estudantes, e como secretário da comitiva, estava o jovem jornalista Joaquim Inojosa, que sai do Rio de Janeiro para São Paulo com objetivos minimamente refletidos previamente em torno do conhecimento e do estudo das práticas culturais que ali ocorriam, especialmente das novidades que se apresentavam no momento no mundo da arte. É no seu contato com o Correio Paulistano, mais especificamente com o redator Menotti Del Picchia, que se inicia o primeiro contato com o novo que ali era gerido.

No mesmo encontro, Inojosa é logo apresentado a Oswald de Andrade pelo próprio Menotti, que passa para o jovem jornalista algumas das primeiras lições do “novo evangelho da arte”, e onde discutem sobre a persistência de Recife em manter-se com um olhar passadista frente ao que ocorria no campo da arte em São Paulo.

O jovem jornalista pernambucano se compromete com a disseminação do pensamento que se gestava no Sul. Porém, em Pernambuco, durante muito tempo, o jornalista segue com

seus ferrenhos esforços contra o apreço exacerbado das tradições sem muitos adeptos. Os membros do movimento, nomeado à época de “futurismo”, sofriam severas críticas e geravam bastante polêmica entres os escritores do Norte. Dentre os mais engajados na crítica ao futurismo, se destacava Gilberto Freyre.

Inojosa não necessariamente formulou de fato um projeto próprio, segundo Antônio Dimas, ele apenas aparecia como membro engajado da propaganda modernista. Sendo essa a diferença principal entre seu trabalho e o de Freyre.

Sua função foi bem mais simples: a de transmitir o recado de uma novidade assimilada com susto. O contraste entre a atitude de Inojosa e a de Gilberto Freyre reside na qualidade da elaboração intelectual de suas vivências. Enquanto Gilberto cria mitos novos, Inojosa repete-os (DIMAS, 2003, p. 341).

Freyre, recém chegado de sua formação na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, se destaca entre os seus ao adotar uma postura polêmica em relação ao contexto atual brasileiro e da cidade de Recife, que para ele, estaria passando por um processo de decadência cultural e de desvalorização de suas tradições.

Deve-se atentar para o fato do Recife estar imerso em projetos de modernização da cidade por meio de reformas urbanas empreendidas, especialmente, pelo governo de Sérgio Loreto (1922-1926): reformas nos sistemas de saúde e de higiene; na Escola Normal; na Avenida Beira-Mar e no porto (com a reforma do Bairro do Recife). Também foi realizado o aterro dos mangues; a ampliação dos serviços de luz elétrica; a abertura de ruas e avenidas; a substituição dos mocambos por projetos de incentivo à construção de casas populares, além da polêmica urbanização da praia de Boa Viagem (CHAGURI, 2007, p. 29).

O conflito entre as duas posições do debate se estabelece com Gilberto Freyre opondo-se ferrenhamente às ideias do Sul, mas especificamente, as de São Paulo, considerando-as como atitudes designadamente iconoclastas, potencialmente destruidoras e contrárias à tradição, se colocando como opostas à sua preocupação com a necessidade de resguardar os valores tradicionais e em evidenciar a urgência de uma valorização das realidades regionais.

É a partir da criação do Centro Regionalista do Nordeste, com a presidência a cargo de Odilon Nestor, e sob orientação do próprio Freyre, que as ideias do arcabouço regionalista começam a obter uma maior sedimentação. O Centro tinha como objetivo a reunião dos pensadores da época para se discutir o Nordeste em geral. Mesmo com rápida duração e não chegando a ser institucionalizado propriamente, o Centro serviu para acertar os ponteiros dos ideais Regionalistas.

Em 1926 é escrito e apresentado por Freyre, no primeiro Congresso Regionalista do

Recife, o *Manifesto Regionalista*. O seguinte movimento se situaria em uma dimensão inversa do movimento modernista gerido ao Sul do país por Mário de Andrade. O *Manifesto* parte de dois pressupostos básicos ao se pensar o movimento da cultura brasileira: a defesa dos aspectos da região enquanto primordiais à organização nacional; e a existência de um impulso conservacionista dos valores regionais tradicionais, mas especificamente da região Nordeste. O popular aparece como categoria defendida energicamente, dada a ameaça dos estrangeirismos que anunciavam um “falso modernismo” (FREYRE, 1976, p.80).

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só as sequilhas feitas por mãos pernambucanas ou paraibanas de sinhás sejam gostosas, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos, que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter. (FREYRE, 1996, p. 49).

A proposta de Freyre se tratava, portanto, de uma nova forma de organização do Brasil através de uma articulação entre as regiões, estas os verdadeiros componentes sociológicos do país, mesmo antes das demarcações geopolíticas de Estados.

O medo do “mau cosmopolitismo” era impregnado pela compreensão de que a necessidade de reorganização do Brasil seria um reflexo direto da aplicação de modelos exteriores impostos, desde sua colonização, que não abririam espaço para as particularidades do caso brasileiro frente a sua diversidade social e geográfica. Freyre formula um sistema de pensamento alternativo a essas ameaças, posicionando-se como bastião do que é popular, aproximando-se muito da visão romântica europeia do século XX comprometida com o estudo do popular, atribuindo a este uma essência pura. (FREYRE, 1996, p.48).

Gilberto Freyre, Ariano Suassuna e muitos outros intelectuais formularam a questão do regionalismo como resposta à descaracterização que o avanço capitalista impingia à cultura nacional. O regionalismo surgiria, assim, como uma forma de combate à modernidade, o que, de certa maneira, ecoaria nas relações tensas entre regionalismo tradicionalista e modernismo paulista, regionalismo e cosmopolitismo. (DIMITROV, 2013, p. 257)

O contexto brasileiro aqui discutido se trata, portanto, de um momento de intensa polarização do que se compreendia do Brasil e do que se pretendia como nação.

Por trás dessa bipolarização de culturas, está o confronto das forças dominantes que compunham, naquele momento, o cenário nacional: de um lado, a oligarquia açucareira através de seus rebentos intelectuais; do outro, a burguesia paulista – também

representada por sua classe social -, vitoriosa como expressão urbana do processo de industrialização. Esta última, por associação histórico literária, ligada efetivamente ao modernismo de 22. (D'ANDREA, 2010, p.22)

Podemos observar como esse processo se encontra encabeçado por intelectuais, que vêm em sua condição a obrigação de se pensar o Brasil enquanto unidade, mesmo que em meio a um árduo conflito entre distintas posições a respeito de onde emanaria essa unidade. A descoberta de Vitalino é fruto desse sentimento que povoava toda uma geração, e os engajava em torno da busca pela autenticidade na positivação de uma identidade própria ao país.

2.2 A Mediação Intelectual

Sendo a identidade um elemento de segunda ordem, ou seja, fundamentado sempre de acordo determinada interpretação, cabe-nos entender o caráter implícito na problemática que é a dos agentes que a constroem. Dada a existência das duas ordens de fenômenos distintos, o popular e o nacional, nos é necessário um elemento exterior, que cumpra a função de mediação.

São os intelectuais que suprem essa necessidade, ao desempenharem a função de mediadores simbólicos. São estes agentes históricos que operam as transformações simbólicas da realidade a partir da sintetização da mesma como única e compreensível. No caso brasileiro, sua relação com o Estado pode aparecer de uma maneira direta, como exemplo as teorias desenvolvimentistas de Roland Corbisier¹⁷, ou indiretamente, como no caso de Gilberto Freyre, que decreta ao Estado um esgotamento histórico. (ORTIZ,1985)

De todo modo, sempre há dedicação a uma certa interpretação do Brasil e o entendimento da identidade como fruto de um embate ideológico.

Se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos é porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global. Suas ações são, portanto, distintas daqueles que encarnam a memória coletiva. (ORTIZ, 1985, pp. 139-140)

Diferentes dos sujeitos que se voltam para uma vivência imediata, os intelectuais se comprometem a se orientar no sentido de elaborar um conhecimento de aspecto generalizante, são eles que “*descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende.*” (ORTIZ,1985, p. 141)

¹⁷ Cf. CORBISIER, 1950.

A relação da prática intelectual com os sistemas de poder vem se tornando cada vez mais complexa com o passar da história, principalmente devido à atribuição da função de “agentes da consciência” e de formuladores de discursos. No trabalho *Microfísica do Poder*¹⁸, o diálogo entre Foucault e Deleuze clarifica a noção de uma prática intelectual envolvida não mais na relocação do intelectual, seja como vanguarda ou como expectador à parte do processo, mas na função de constante resistência contra os sistemas de poder, dos quais eles próprios fazem parte, para a partir disso, tornarem-se objeto e instrumento, na ordem do saber, da formulação de uma determinada “verdade” ou discurso. (FOUCAULT, 1979)

No caso brasileiro a atuação do intelectual se encaixa de forma precisa nas condições estruturais do país, seja pelo caráter autoritário impregnado à socialização brasileira, seja pela condição periférica, que vale ser ressaltada no caso de um país com altíssimo índice de analfabetismo à época. Condições que reforçam a necessidade de uma prática assentada no ideal de representação, onde as elites intelectuais tomam pra si a missão de gestar uma consciência do que seria propriamente nacional, reivindicando dos desprovidos de discernimento da realidade, o papel de arauto. (VELLOSO, 1987)

Fica clara, portanto, a constituição da identidade desse grupo, que, historicamente, sempre buscou distinguir-se do conjunto da sociedade. Seja através dos ideais da ciência ou da racionalidade (geração de 1870), da arte ou intuição (geração de 1920); imbuídos de vocação messiânica, senso de missão ou dever social, os intelectuais se auto elegeram sucessivamente consciência iluminada do nacional. (VELLOSO, 1987, P. 3).

Os momentos nos quais o Brasil passa por transições importantes – processo de independência (jovens escritores romancistas voltado para a autovalorização do país); passagem do regime imperial para República (passam a conduzir o processo de modernização da sociedade brasileira, assentados em cientificismos como instrumento de manipulação do Estado, pregando o fortalecimento da capacidade técnica e administrativa do estamento político); Movimento de 1930 e implementação do Estado Novo. Em todos esses cenários políticos as elites intelectuais estavam intensamente imbricadas, organizadas e interferindo em todos estes processos de organização do nacional.

Com as consequências do pós-guerra, a década de 1920 é marcada pela decadência do mito cientificista e a rejeição do ideal cosmopolita, que agora vira seu olhar para dentro do próprio país, buscando a descoberta do ideal de brasilidade.

É só com a chegada da década de 1930 que a intelligentsia brasileira passa a integrar

¹⁸ FOUCAULT, 1993.

sistematicamente, e direcionar sua atuação para o âmbito do Estado, elevando-o ao patamar de representante único e superior da ideia de Nação. As elites intelectuais passam a interpretar a sociedade civil como esfera de extremo conflito, fragmentada e indefesa. Deste modo, o ideal de ordem e unidade é corporificado no Estado sempre em termos autoritários e de desmobilização social.¹⁹

Esta matriz autoritária irá se intensificar ainda mais com a implementação do projeto do Estado Novo, onde todas as elites passam a ver no Estado o cerne para todo discurso nacionalista. Elites políticas e intelectuais se unem em prol da integração através do Estado, e do esforço na constituição de um “plano político-pedagógico” destinado a popularizar e difundir os ideais do regime. (VELLOSO, 1987)

Destacar o vínculo dos intelectuais com este projeto, significa evidenciar a relação entre propaganda política e educação no Estado Novo. Apresentando-se como o grupo mais esclarecido da sociedade, os intelectuais buscam "educar" a coletividade de acordo com os ideais doutrinários do regime. (VELLOSO, 1987, p. 4).

Nesse sentido, a empreitada identitária brasileira se dá no momento de reflexão sobre a condição do brasileiro, onde a partir da busca por formas concretas de expressões culturais passíveis de reinterpretação e de integração em torno de uma unidade das partes, fundamenta-se principalmente uma ação política. Ou seja, ao tratar-se de afirmar uma cultura própria, através de uma lógica distintiva.

2.3 Do Nacional ao Regional

A partir do debate traçado no capítulo anterior, podemos observar como a experiência de Mestre Vitalino e sua incorporação no campo artístico, nos serve para a compreensão de um processo que ocorria de forma paralela, e de maneira mais ampla, de um lado, a formação do campo cultural brasileiro a partir do esforço de intelectuais e do próprio Estado, e do outro, a constituição de um espaço regional dotado de símbolos e valores.

A reflexão feita por Pierre Bourdieu (1998) em torno das identidades e representações, nos mostra como a região aparece com um objeto frente uma luta mais ampla de afirmação que se dá primordialmente entre cientistas de diversos campos de conhecimento, – economistas, historiadores, economistas, sociólogos, etnólogos – de modo que, o principal fator de

¹⁹ LAMOUNIER, 1930.

desenvolvimento da noção de região, é operado por meio de objetos comprometidos com representações mentais (percepção e apreciação) e representações objetais (emblemas e insígnias), implicando na imposição de uma visão de mundo que parte do princípio da separação, tendo como efeito colateral a gestação de consenso e de uma certa unidade no grupo.

O ato de delimitação de uma região é, nada mais nada menos, que um ato político que consiste basicamente na circunscrição de uma possível definição da região que possa ser tomada como legítima. O discurso regionalista se trata pois de um discurso performativo com função de legitimar determinada visão comum e estabelece-la como idêntica pelo próprio grupo, enunciando elementos que possuam o poder de objetivar e oficializar a característica do espaço em questão.

Toda a tomada de posição que aspire à ‘objetividade’ acerca da existência atual ou potencial (...) de uma região, de uma etnia (...) acerca da *pretensão à instituição* que se afirma nas *representações* (...) contribui para determinar as probabilidades objetivas (...) de ter acesso à existência (BOURDIEU, 1998, p. 119).

O regionalismo se trata, portanto, de um discurso em meio ao emaranhado de lutas simbólicas no qual os agentes desse processo se encontram conservando e transformando as forças simbólicas para as quais são condicionados e condicionantes. Esta reivindicação regionalista acaba sendo fruto direto da estigmatização produzida dentro do próprio território em questão.

O processo de “globalização”, segundo o sociólogo mexicano Néstor Canclini (2003), promove um borramento nas concepções do que é o popular e o erudito, a partir da transmissão pelos meios midiáticos de massa, e diversos processos de recepção e de apropriação simbólica. A formulação de uma identidade regional se dá a partir do ponto que se evidenciam tensões e os conflitos entre uma cultura global e local, conflitos estes que são alimentados pelo constante processo de homogeneização, e que, de maneira impositiva, substituem manifestações locais por globais.

A globalização, que acirra a concorrência internacional e desestrutura a produção cultural endógena, favorece a expansão de indústrias culturais com capacidade de homogeneizar e ao mesmo tempo contemplar de forma articulada as diversidades setoriais e regionais. Destrói ou enfraquece os produtores pouco eficientes e concede às culturas periféricas a possibilidade de se encapsularem em suas tradições locais. (CANCLINI, 2003).

Ou seja, nesse sentido, afirmar uma identidade regional a partir de uma lógica simbólica e distintiva, perpetua definições enclausuradas em si mesmas, que se alastram e promovem uma

conformação da identidade, engessando-a em características pouco maleáveis.

No próximo tópico trataremos de uma análise, refletindo o trabalho do historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, *A invenção do nordeste* (1999), e de como as peças de Vitalino passam a integrar um enunciado de elementos imagéticos e discursivos que aparecem na emergência da região Nordeste enquanto um objeto de saber e um espaço de poder.

2.4 A Invenção de uma Consciência Nordestina

O termo Nordeste nem sempre fez parte da delimitação do Brasil como nós o conhecemos, o processo de formulação de uma nova região dotada de elementos de uma cultura própria, surge primeiramente no esforço burocrático de delimitação da aplicação da chamada Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS), institucionalizada em outubro de 1909, em decorrência da grande seca de 1877, que duraria os dois próximos anos.

Nesse interim, a primeira aparição do termo Nordeste se dá como recorte geográfico de atuação da IFOCS, dado a particularidade climática das regiões do sertão brasileiro e da necessidade de diferenciação do Norte do país, que não tinham os mesmos problemas hídricos.

Além do surgimento da palavra Nordeste como forma de categorização geográfica, um segundo passo é dado na formação de uma forma de subjetividade que abarcasse essa nova região que fora criada. Este passo é dado em meio ao processo de declínio do poder econômico e da perda de influência do cenário político nacional que as elites do Norte, herdeiras de uma economia açucareira em fracasso, se encontram devida à ascensão da economia cafeeira e o movimento político excludente da Política do café-com-leite.

Nestas circunstâncias, vemos como o imaginário recém-criado das elites nordestinas parte sempre do reclame de um período passado de dominação, que se projeta sempre ao passado de sucesso, formulando uma região inscrita na saudade dos momentos de auge, e constantemente atrelada às suas origens tracionais, no artesanal, na ruralidade de um povo de uma terra semiárida.

É com o congresso Regionalista de 1926 que são dados os primeiros passos para a formulação de uma invenção imagético-discursiva da região Nordeste. Tratando de elucidar este momento da história cultural do país, o historiador Durval Muniz se propõe a fazer uma análise da criação de uma consciência nordestina ancorada a valores passados buscando fornecer à região “um estatuto, ao mesmo tempo universal e histórico”. (ALBUQUERQUE

JUNIOR, 1999). “A região é inscrita no passado como uma promessa não realizada, ou não percebida; como um conjunto de indícios que já denunciavam sua existência ou a pronunciavam.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p.89).

Juntamente com o olhar para o passado, diversos fatos alinharam-se para a confecção desse pensamento. Gilberto Freyre, por exemplo, atribui à presença dos holandeses no século XVIII um dos fatores de diferenciação do Nordeste, influenciando a região do ponto de vista cultural, propondo a identificação a partir das diferenças em relação às regiões do sul. O próprio regionalismo passa em seguida a ser visto como elemento nacional brasileiro, quando a partir da distinção com o outro, autonomiza os “focos genéticos de povoamento” e da rivalidade em questão.

Ao traçar a história da transição que resultaria no Nordeste de 1925, Freyre aponta para a seca do século passado como um dos elementos chave para compreensão da realidade, dado suas consequências morais e sociais. No entanto, a seca, assim como a mestiçagem no autor, não são nada além de fatos naturais que passam a fornecer o argumento da identidade considerada como “origem” da região.

Portanto, Durval Muniz nos alerta para o fato de que são os fatos históricos, e principalmente, os de ordem cultural, que irão marcar o começo da gestação de uma “consciência nordestina”. “A legitimação do recorte regional, já não se apresenta fundada em argumentos naturalistas, mas sim em argumentos histórico-culturais.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p. 90).

Com essa passagem para o campo da cultura com o objetivo de buscar o que seriam as “verdadeiras” raízes nacionais, surge como necessidade a invenção de uma tradição que a forneça substância, para que só assim estabeleça-se o equilíbrio entre a nova ordem anunciada pela modernidade e a que lhe antecede, no intento de conformar a nova territorialidade com os antigos territórios sociais e existenciais.²⁰

Determinada reinvenção da tradição funcionaria como forma de garantir a perduração de privilégios e de lugares sociais que se encontravam ameaçados, norteados pelo medo em não encontrar mais espaço e ter, tanto sua memória individual quanto a coletiva, ameaçadas.

A tradição regionalista buscava servir como ponto de referência para a atuação dos homens inseridos numa sociedade que passava por profundas transformações em sua configuração, tentando frear a eminente descontinuidade histórica que se apresentava com a modernização. Vão preponderar nesse discurso os estereótipos que facilmente serão

²⁰ Cf. Eric Hobsbawm & Terence Ranger, 1984.

decodificados, como preconceitos populares da aristocracia ruralista, com também a miséria, a fome e a paralisia.

O recurso à memória individual ou coletiva aparece então como aquele que assegura a sobrevivência de um passado condenado, transpassando a tranquilidade de uma realidade sem mudanças, estática no espaço-tempo. O processo de busca pelo nacional, aparece então como resultado da reação de dois processos de universalização distintos, mas que se entrelaçam: “A globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e da nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocrático”. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p. 91).

O debate em torno da identidade regional abre espaço para a formulação de uma memória, como também para a invenção de tradições, que terão como papel a busca de uma origem que seria capaz de conformar a relação dos homens do presente, a um passado ameaçado, atribuindo cada vez mais significado à sua existência.

Ao se pensar a tradição nordestina, sempre são colocados elementos fragmentados de um passado ruralista, com padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, fazendo com que se tornem, assim, uma idealização do popular, da experiência folclórica de produção artesanal, tomados como elementos que se aproximariam à verdade do meio.

Determinadas características que passam a ser estereotipadas fazem parte de um discurso positivo de formulação, a partir da repetição, de uma linguagem que é assentada em elementos grosseiros reunidos como um arsenal de características que eliminam qualquer possibilidade de multiplicidades e diferenças individuais, que são substituídas pelas semelhanças artificiais do grupo. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999).

Ao ser selecionado enquanto símbolo de identidade, como típico, o objeto em questão tem sua natureza alterada, já que nesse processo buscaram reproduzir e representar o que seria o autêntico e tradicional, sendo dotados de um novo significado, essas práticas perdem sua dinamicidade e seu caráter vivo, fixando-se como um fetiche e conformando ideias, imagens e discursos à região Nordeste.

Estes elementos adotados como característicos da subjetividade nordestina funcionam como mecanismos de poder associados a práticas discursivas e imagens, que produzem e delimitam um lugar de fala, juntamente como um saber incorporado e fixador dos horizontes da ação.

organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar seu pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1970, pp. 8-9)

É necessário a compreensão acerca das relações de poder e de saber, que são as responsáveis pela produção desse arcabouço de elementos clichês e engessadores, relações estas, que não só se dão pelo embate com o “outro”, ou seja, com os estados localizados ao Sul e Sudeste do Brasil, são dinâmicas que se fazem presentes principalmente no interior da própria região, onde os próprios agentes, reproduzem e sustentam ideias e discursos formuladores dessa subjetividade estática.

O trabalho de Maura Penna, *O que faz ser nordestino* (1992), nos ajuda a pensar a questão identitária nordestina a partir de certos pressupostos, para uma análise em torno do processo de constituição do Nordeste enquanto uma forma de existência e como esta formação se relaciona diretamente com os efeitos tanto da ação do Estado, como dos processos econômicos e da emergência do discurso regionalista.

A autora parte do princípio de que a identidade regional constituída como um tipo particular de identidade social, inserida num contexto de disputas próprio e suscetível a determinada situação na qual se encontra, passa necessariamente a servir com um sistema de classificação que, por sua vez, passa pelo que seria a classificação oficial da classe dominante para se reconhecer.

Nesse processo de *alter-atribuição*, as práticas artísticas e culturais aparecem com grande importância, na medida que podem ser interpretadas e valoradas de maneira distinta pelo próprio grupo em que entra em contato, já que são apreendidos pelos outros conforme a disposição de esquemas de percepção, que por fim, fornecem as bases para atribuição do que seria uma identidade regional através de elementos que passam a ser reconhecidos como *típicos*. (PENNA, 1992).

Estes símbolos de identidade, ao serem selecionados como típicos, têm sua natureza alterada, já que nesse processo buscaram reproduzir e representar o que seria o autêntico e tradicional. Sendo dotados de um novo significado, essas práticas perdem sua dinamicidade e seu caráter vivo, fixando-se como um fetiche.

O ambiente de alta polarização que estava dado ao contexto de Vitalino anuncia o caráter duplo do discurso que passa a ser alimentado pelos movimentos modernistas no Brasil e nos mostra como sua obra pode ser observada tanto na questão de uma construção narrativa voltada para a constituição da consciência nacional, quanto para a formulação da região Nordeste enquanto espaço de representações próprias e enclausuradas na lógica tradicional.

No capítulo seguinte, buscaremos a partir da análise dos elementos das obras de Mestre Vitalino evidenciar certos elementos estéticos particulares ao artesão que possam ajudar a esclarecer a relação entre forma e conteúdo em sua arte, e, posteriormente, apreender como estes determinados elementos se articulam com a produção de um banco de imagens pensado em torno da constituição de uma forma de subjetividade nordestina.

CAPÍTULO III – *O Sertão do Barro*

3.1 Aspecto Figurativo e o Impressionismo da obra

Foram 118 as obras criadas por Vitalino, todas elas expressando distintos momentos do cotidiano sertanejo, reproduzidas à medida em que a demanda lhe exigia. Os bonecos descreviam cenas da vida social que lhe cercava e da qual propunha a tradução no barro. As características marcantes atreladas normalmente às obras de Vitalino como um todo são os seguintes elementos: da ordem; e da subjetividade das relações - particularidades às quais retomaremos adiante no capítulo, no que diz respeito ao porquê das obras de Vitalino terem sido cooptadas em um momento de introdução do Nordeste no cenário nacional.

Em seu artigo *Arte do povo*²¹, Lélia frota descreve três modos de interpretação da cultura material fruto da produção popular. O primeiro diz respeito aos objetos confeccionados e absorvidos pelo próprio grupo que o produz, com funcionalidade exclusivamente ritual, a exemplo das carrancas entalhadas em madeira e decorativas das jangadas. A segunda abarca os materiais produzidos por comunidades pré-industriais, que já possuem uma conexão mais sistematizada com compradores, e que sofrem modificações com base na demanda, temos como exemplo os artesões do Alto do Moura em Caruaru.

O terceiro modo de interpretação é onde Vitalino se enquadraria, na medida em que representa um modo mais individualizado, com circulação em galerias de arte, grupos de alto poder aquisitivo e com uma sistematização desenvolvida em conjunto com o pensamento intelectual. Estes tipos de produção encontram-se em um limiar entre a cultura da qual são frutos, e a que os consome, demonstrando a necessidade de ajustamento de leitura tanto na norma “popular”, quanto na “erudita”.

As obras de Vitalino expressam tanto o consciente, quanto o inconsciente da região, representam e fazem registro estético de momentos particulares da vida sertaneja da época (Figura 6 e 7), com um apreço específico pelos ritos de passagem, entre eles, a morte, o nascimento e o casamento (Figura 1). O hieratismo aparece como elemento marcante à medida que representa a ordem em torno dos ritos e de sua própria realidade social.

²¹ Artigo escrito para apresentar as coleções de arte popular brasileira, de Jacques Van de Beuque, em exposições com curadoria do colecionador e que itinerou pelo Brasil, tendo sido a primeira grande exibição pública dessas coleções depois da mostra realizada em 1976 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 1 - Festa de Casamento



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Em suas obras acerca dos ritos fúnebres (ver Figuras 2 e 3), também é possível notar como se apresentam valores implícitos de caracterização socioeconômica, ao descrever distintas representações do rito fúnebre sertanejo, a partir da modalidade de transporte do corpo (FROTA, 1976). Também no território dos rituais, aparece a figura do bumba-meu-boi, assumindo dimensões sobrenaturais, ao mesmo tempo que se mantém vinculada ao contexto agropastoril da realidade local.

Figura 2 - Enterro no Ataúde



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

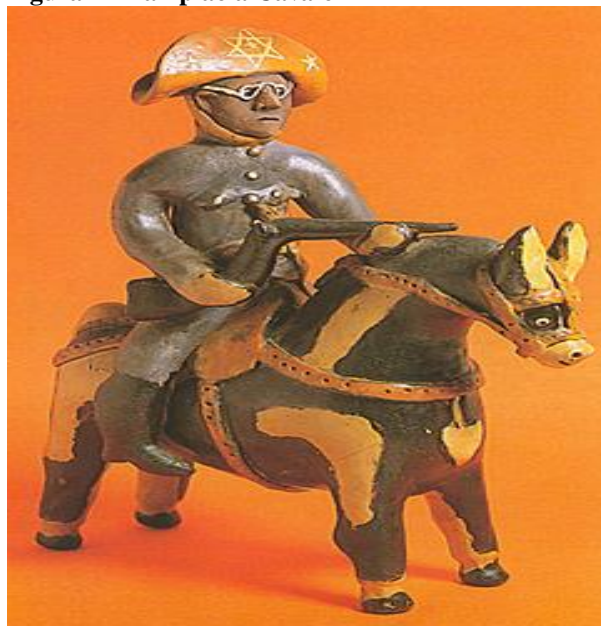
Figura 3 – Enterro na Roça



Fonte: Museu Casa do Pontal, 2018.

O cangaceiro (Figura 5) é um dos outros elementos que também aparece como figuração do sobrenatural, a partir do ponto que aparecem como linha divisória entre o bem e o mal, exercendo o papel da justiça divina na recomposição da ordem, não de sua ruptura. A relação de concordância existente entre o sertanejo e o cangaceiro é evidenciada nas expressões escolhidas para os personagens, sempre de serenidade e tranquilidade, simpáticos ao público. Diferente principalmente da maneira grotesca como eram figurados por Vitalino os foras da lei.

Figura 4 - Lampião a Cavalo



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Figura 5 - Soldado com o Bêbado



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Figura 6 - Casa de Farinha



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Figura 7 – Retirante



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

3.2 Sons & Imagens do Nordeste

São diversos os campos que se articulam e se retroalimentam no processo de constituição da identidade regional, tanto na literatura e na produção intelectual, quanto nas artes plásticas, música e posteriormente no cinema. Buscarei neste tópico observar e relacionar as peças de Vitalino como parte integrante de práticas e enunciados, produzidos e cristalizados como representações deste espaço regional, colocando-se ao lado de outros elementos, também fundamentais no processo de invenção de um tipo cultural específico.

A geração de literatos integrante do movimento que passou a ser conhecido como “romance de trinta”, opera de maneira intensamente ativa na elaboração de personagens típicos que dizem respeito a experiências sociais fundamentais, e que se pretendiam como definidores da essência do local. A característica “típica” dos romances produzidos nesse contexto, atualiza nos próprios personagens elementos notáveis pelos códigos perceptíveis de sua época, dada a necessidade de que o tipo a ser subjetivado possua credibilidade na realidade na qual se funda, sendo assim facilmente reconhecido pelos leitores. Isto faz com que a região os explique e, ao mesmo tempo, esteja implicada neles próprios.

O “romance de trinta” dotará o Nordeste de uma visibilidade e uma dizibilidade que passa inclusive pelo trabalho com a linguagem e se apoia basicamente num trabalho com a memória que desenrola o presente e o passado e os estende como sucessão linear. Busca-se o sentido daquela dispersão de signos do passado na invenção do presente,

que é a região. (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 137)

As artes plásticas também aparecem de maneira decisiva como forma de realizar plasticamente a visibilidade da região. Na pintura temos como marcos principais nesse processo os artistas pernambucanos Cícero Dias (1907-2003) e Lula Cardoso Ayres (1910-1987). O primeiro, que se volta ao retrato da sociedade da casa-grande, dos sobrados e dos engenhos, transpira em suas obras traços poéticos e líricos da sociedade açucareira, de relações harmônicas entre os grupos sociais ali dispostos. Imagens que retratam a familiaridade das coisas, objetos e pessoas, que buscam no passado elementos de um mundo desigual, porém sem conflito, recriando e reafirmando a imagem de um espaço multirracial.

Já nas obras de Lula Cardoso Ayres vemos a fixação da relação homem-natureza, como também o processo de desvirtuamento que a emergência da civilização anuncia. Imagens que remetem a um homem realocado de suas origens, exposto às intempéries do mundo moderno, este, que vem para podar sua relação simbiótica com o natural, uma relação construída mais pela identificação e afetuosidade com o trópico, do que propriamente uma dominação técnica do espaço. Suas obras passam a remeter, pois, o momento no qual essa harmonia com o natural se fez completamente presente, na sociedade dos engenhos.

Ambos participantes da materialização de um Nordeste tradicional, patriarcal, folclórico, de um espaço harmônico, colorido. Um espaço de sonho e de reminiscências, um espaço atemporal. “*O Nordeste de formas ingênuas, populares, onde a integração homem e natureza parece completa e a relação entre eles apromática.*” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p.171)

Assim como nos quadros, os bonecos de Vitalino não aparecem apenas como uma representação do real ou figuração de uma empiria. Eles são antes de tudo uma nova forma de ver, um novo ângulo que se propõe para olhar para um objeto familiar. A imagem que se materializa no barro figura não só os traços regionais, como os apreende e os repassa como uma nova forma de visibilidade, servindo no rol de elementos que se organizam para formar uma identificação e fixação da ideia.

Dentre as principais características do Nordeste, a saudade como força motriz do espaço Nordeste, aparece não só naqueles que, filhos das famílias tradicionais, que entram em declínio com o desenrolar das transformações históricas, como é também diagnosticada naqueles que deixam o campo obrigados pela fome e pela seca, e partem em busca de oportunidades ao Sul do país. Mais especificamente, indo de encontro aos grandes parques industriais que rapidamente se desenvolviam no período da Primeira Guerra.

É neste solo de crescente desenvolvimento industrial, êxodo rural, e melhorias das tecnologias de transporte e meios de comunicação, que surge o rádio, com o importante papel de integração do vasto território brasileiro, pensado como veículo capaz de encurtar distâncias e diferenças entre as regiões, mas também dotado da possibilidade de positivação e disseminação da narrativa nacional. É nesse contexto que surge a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, entre outras que irão se constituir como principais polos de atração para manifestações artísticas, em especial musicais de várias áreas do país, sendo o primeiro suspiro do que viria a se tornar a Música Popular Brasileira.²²

Com a sensibilidade nacionalista altamente aflorada no período, juntamente com a sustentação de uma estrutura de poder institucionalizada que surge com Estado Novo, vemos também uma mudança sistemática que ocorre nos padrões de gosto por todos setores da sociedade, num impulso de reconceituação do belo com um maior flerte sobre aquilo que era produzido nacional e popularmente. (RISÉRIO, 1988)

Sendo a década de trinta marco da busca por uma sonoridade brasileira a partir da criação de um emaranhando de elementos significantes e representativos da música nacional, que se destacassem por seu ritmo, melodia, timbres e formas especificamente remetentes ao “povo”, recorrendo, sem dúvida, às canções populares como fonte bruta, e como exemplo perfeito de reação aos padrões da música estrangeira. Neste caso as músicas que passam a ser selecionadas, o são a partir de um rol de características próprias a uma “construção nacional civilizada”, ou seja, à disseminação das noções de civismo, fé, trabalho e principalmente hierarquia.²³

Os sons produzidos pelo “povo” em suas toadas, desafios, cantigas de bebida, fandangos, cantos de trabalho e infantis foram decodificados, sob diversas perspectivas metodológicas e ideológicas, pelos compositores herdeiros da concepção sobre a brasilidade modernista, esboça “teoricamente” por Mário de Andrade e Renato Almeida. Os enfoques temáticos ora técnicos-estéticos (linguagem, morfologia) transfiguram-se, nos anos de 30, 40, 50 e 60, numa proposta marcadamente estética definida pela busca de um som utópico-nacional, puro e livre. (CONTIER, 1992, p. 276)

Muitas são as iniciativas voltadas para a “descoberta” do nacional na música brasileira, dentre elas, temos programas de rádios voltados para apresentações amadoras, onde o mais importante e de maior alcance dentre todos outros, era o programa de calouros de Ary Barroso, da Rádio Nacional. É neste programa que, na década de 1940, temos a apresentação do músico

²² Cf. RISÉRIO, 1988

²³ Cf. CONTIER, 1988.

e interprete mais icônico desse momento, Luiz Gonzaga do Nascimento. Saído do interior de Pernambuco, mais especificamente da cidade de Exu, a mais de 600km da costa, Luiz Gonzaga ganha espaço no cenário sonoro nacional, após a execução do forró *Vire e Mexe*, e a conquista nota máxima entre os jurados, sendo galgado como criador da “música nordestina” a partir de suas reinterpretações dos ritmos particulares à sua região natal, onde desembocaria na criação do baião.

A carreira de Luiz Gonzaga toma novos rumos após três anos de seu sucesso na Rádio Nacional, onde encorajado por artistas próximos, entre eles o gaúcho Pedro Raimundo, o músico resolve por encarnar a figura do homem nordestino, adotando como identidade artística regional e sendo representante do “Nordeste” pelo Brasil. A estratégia “técnico-estética” da qual Gonzaga recorre é a utilização do que seria a indumentária típica do nordestino à época – roupa de vaqueiro e chapéu de cangaceiro. Assim como também a procura por canções que retratassem temas mais diretos ao sertanejo-nordestino, levando-o a sua parceria mais importante com o advogado e compositor cearense Humberto Teixeira, com quem Gonzaga compõe seus grandes sucessos.

Assim como na carreira de Luiz Gonzaga, determinadas estratégias técnico-estéticas são passíveis de ser igualmente observadas nas obras de Vitalino, principalmente na relação com as cores de seus bonecos.

A aplicação da cor nos bonecos era, de início, integralmente feita com barro de diferentes tons – tauá, vermelho e tabatinga, branco. O brilho das cores era então avivado pelo brunir com caroço de muçunã. Aconselhado ‘por uma senhora que trabalhava com outras tintas’, Vitalino passou a usar produtos Vitor, industriais, na pintura dos seus bonecos. Data com certeza dessa época o figurado onde predominam o vermelho, o amarelo, o preto, o branco e o azul... A introdução de tintas comerciais, na confecção de bonecos, aumentou o impacto da criação de Vitalino sobre o seu público. Como isso saía caro, ele passou a dissolver breu em querosene e a misturá-lhes nos preparados comerciais. Finalmente, só utilizava esmaltes comerciais para encomendas do público de maior poder aquisitivo... Por volta de 1956, por sugestão de elementos estranhos à cultura local, deixou de pintar grande parte de seus bonecos. (FROTA, 1988, p. 68).

Determinadas estratégias aparecem como um reforço às condições pelas quais o Nordeste é trabalhado, principalmente por sua relação direta com o sertão brasileiro, remetendo sempre a características “primitivas”, ligadas ao cenário ocre e prejudicado da vivência no

semiárido.

3.3 A Estética do Semiárido

É impossível pensar no conjunto da história do Brasil, ou seja, em termos de senso comum, pensamento social e imaginário popular, sem antes compreender a decorrência do conceito *Sertão* e sua relação com a significação das distintas regiões brasileiras. A categoria sertão encontra-se presente desde os primórdios da colonização brasileira, materializando-se tanto ao Norte, quanto ao Sul do país, como uma das mais importante designações simbólicas relativas a um contexto espacial.

Ao se trabalhar com a categoria Nordeste é de fundamental importância que entendamos como um termo tão rico em significados e significações é a base referencial principal para a construção do imaginário nordestino. Buscaremos neste tópico evidenciar a aproximação das características particulares às obras de Vitalino, com a imensa gama de elementos sócio-históricos que constituem o processo de categorização da região semiárida brasileira, seja em um primeiro momento com a categoria “Sertão”, ou posteriormente enquanto “Nordeste”.

Como categoria meramente espacial, “Sertão é, também, uma referência institucionalizada sobre o espaço no Brasil: segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), designa oficialmente umas das subáreas nordestinas, árida e pobre, situada a oeste das duas outras, a saber: ‘agreste’ e ‘zona da mata’” (AMADO, 1995, p. 145). Porém, esta não é a única dimensão que o termo passa a abranger.

... [Sertão] designava não apenas os espaços interiores da Colônia, mas também aqueles espaços desconhecidos, inacessíveis, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitados por bárbaros, hereges, infieis, onde não havia chegado as benesses da religião, da civilização e da cultura. Ambas foram categorias complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida, a tal ponto que, sem seu principal referente (litoral, costa), ‘sertão’ esvaziava-se de sentido, tomando-se ininteligível, e vice-versa. (AMADO, 1995, p.148)

É na literatura que o sertão encontra solo fértil enquanto categoria do pensamento social, sendo uma das categorias mais recorrentes em todo o pensamento social brasileiro, que, desde o século XVI, já se encontrava em relatos de cronistas e viajantes que passaram pelo país e que se dedicaram a descreve-lo, evidenciando as difíceis condições de sobrevivência e a hostilidade do clima, e posteriormente, também aparece com grande importância na elaboração de uma

história brasileira nos trabalhos de Frei Vicente do Salvador²⁴. Porém, é só a partir do fim do século XIX, e das primeiras décadas do século XX (1870 e 1940) que o sertão se mostra como categoria primordial para qualquer tentativa de historiografia sob o tema Brasil (Capistrano de Abreu, 1988²⁵; Oliveira Viana, 1958²⁶).

Euclides da Cunha, a partir da participação na demarcação geográfica da região, mais especificamente no mapeamento das terras durante o Movimento de Canudos²⁷, destaca primordialmente em sua análise o “aspecto estranho e atormentado da terra”, definindo como um lugar de impossível convívio.

O Sertão só passa a existir inicialmente enquanto categoria cultural, representado de maneira essencial, no campo literário, com princípio na literatura romântica, e tem seu ápice na literatura regionalista do início do século XX.

Outro grande responsável pela consolidação do imaginário popular sertanejo foi o romancista João Guimarães Rosa, como suas narrativas que colocavam em contraposição a realidade local, do sertão, com a totalidade de uma cultura brasileira ainda incipiente, colocando assim o local como ponto principal de partida para a construção da cultura brasileira. “O sertão está em toda parte; o sertão está dentro da gente”. (Grande Sertão Veredas)

Ademais das manifestações na literatura, é necessário notar o esforço de colaboração entre diversas formas artísticas presentes nesse processo, como as próprias obras de Vitalino, Luiz Gonzaga, e o Cinema Novo.

A construção subjetiva do sertanejo se dá em uma subdivisão de duas principais hipóteses que se complementam, sendo a primeira: a imagem do ser bruto, seco, em detrimento da região hostil da qual faz parte e termina por ser condicionado; e a segunda: um ser místico, dotado de uma pureza “natural” e representante máximo da essência da brasilidade. Na formulação da primeira imagem discutida, temos Euclides da Cunha como principal referência, a partir do momento em que descreve o sertão como “avesso à domesticação”, configurando-o como território de revolta e insatisfação, característica que, posteriormente, viria a circunscrever também o Cinema Novo de Glauber Rocha.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica

²⁴ SALVADOR, 1965.

²⁵ ABREU, 1988.

²⁶ VIANNA, 1958.

²⁷ Cf. CUNHA, 1985.

dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da cela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. (...) É o homem permanentemente fatigado. (CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 3.ed. São Paulo: Martin Claret, 2010)

No contexto do início do século XX podemos notar o direcionamento de esforços e recursos tecnológicos cada vez mais avançados à inclusão da região semiárida em um projeto econômico pautado principalmente pela manipulação ambiental e pela exploração do trabalho. Assim como Medeiros irá sintetizar:

A salvação do Nordeste, isto é, a devastação do semiárido, depende de uma disposição espiritual cuja versão folclórica é muito difundida no Brasil: a da resistência como *anima* do Nordeste. Desde que o sertanejo ficou sendo antes de tudo um forte, o nordestino, seu duplo, é o típico homem que resiste às agruras da natureza estéril, o homem-contra-o-mundo, o homem fatigado da existência material, destinado à salvação, portanto. (MEDEIROS, 2014, p.10)

Assim podemos observar a constituição de um novo sentido para o semiárido brasileiro, indo além do entendimento geográfico como um tipo climático inerente ao bioma da caatinga, e assumindo uma significação política ao ser reivindicado como um novo paradigma de convivência com os ciclos do bioma.

... o sertão é o nome do espaço da promiscuidade das categorias que domesticam a terra, irrupção poética do contínuo trabalho de diferença e repetição que a mesma terra opera e que a antropolítica ocidental chama de barbárie, de anomia, de desgoverno. Na própria Carta do Descobrimento, quando ainda nem existia Brasil, já havia sertão denominando aparentemente o desconhecido território imediatamente apostado à faixa litorânea: “o sertão foi brasileiro antes do Brasil ter sido batizado” (D. Bartelt). Sertão: o nome do perigoso indeterminado, do que não se pode ter uma métrica imediata, o temor do subtropical, o depois do tropical, o hiper-tropical, o real do mundo. (MEDEIROS, 2014, p.6)

Medeiros complexifica o sentido de projeto colonial, aliando-o à própria construção de sujeito na modernidade e sua relação de dominação da natureza. Para ele, não se pode falar em dominação sem situá-la como violência direcionada à terra e não apenas ao povo. Nesse sentido o Nordeste aparece como tentativa de domesticação das forças do solo, por delimitação, adequação, eliminação, valoração, monetarização; tentativa de determinação material e imaterial da paisagem.

Esta determinação que ultrapassa o sertão enquanto mera região geográfica, termina por influenciar todo o aparato discursivo e imagético do Nordeste, e transborda suas delimitações

para a subjetividade implícita na identidade nordestina, principalmente na questão estética, que abarca diversas práticas artísticas e culturais, estas, elevadas a aspectos que se fixam como verdade.

Considerações Finais

Tentamos neste trabalho ampliar a percepção acerca da vida e obra de Mestre Vitalino, evidenciando sua situação limiar entre artista e artesão, traduzida em sua relação dúbia com o mercado, ou seja, de um lado submisso à demanda de suas obras, disposto a alterações na forma do seu trabalho, de outro, um caráter crítico que se sustenta pelas narrativas contidas e figuradas em suas cenas do cotidiano sertanejo.

Buscamos também trazer a origem de seu sucesso atrelado aos movimentos modernistas, onde podemos perceber um duplo movimento presente na trajetória do artista ao fazer uma associação direta de suas obras em relação a todo o enunciado de imagens e discursos adotados na formação do Nordeste enquanto região e representação simbólica, e também como ponto de integração da região à narrativa mais ampla da própria cultura brasileira que se constituía à época.

Fazer associação entre Vitalino e o Nordeste, implica no clareamento das ideias envolvidas no processo de elevação do artesão a artista, e na sedimentação de uma tradição na arte do barro, devido a sua importância no contexto nacional. Atualmente o fazer artístico no barro passa pelo processo de patrimonialização na ordem do imaterial, portanto, compreender como os elementos “tradicionais” incorporados aos artesãos, e consequentemente a suas obras, são frutos, mesmo que indiretos, de um projeto mais amplo de constituição de uma região simbólica, nos atenta para até que grau esses elementos não conformam ou fetichizam a manifestação artística do barro.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Capistrano. **Caminhos antigos e povoamento do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Orgs.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

AMADO, Janaína. **Região, sertão, nação**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.145-151, 1995.

ANDRADE, M. de. **A lição do amigo. Cartas a Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)**. João Pessoa – PB: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor (1934). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 120-136.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Bertrand, Rio de Janeiro, 1998.

BURKE, P. **Inevitáveis empréstimos culturais**. Folha de S.Paulo. São Paulo, cad.5, 1997.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2011.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Exposição Mestre Vitalino**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1993.

CHAGURI, Mariana. **Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo**. 2007. 211 f. Dissertação (mestrado em sociologia), Unicamp, Campinas.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.16, p. 179-192, jul./dez. 1995.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo – Música, Nação e Modernidade: os Anos 20 e 30**. Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1988.

CONDÉ, José. **Terra de Caruaru**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

CORBISIER, Rolando. **Consciência e nação**. São Paulo: Edit. Revista Colégio, 1950.

CUNHA, Euclides. **Os sertões: Campanha de Canudos (1902)**, São Paulo, Brasiliense, 1985.

D 'ANDREA, Moema Selma. **A tradição re(des)coberta**: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>>. Acesso em: 20 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**: aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2009.

FREYRE, G. **Manifesto regionalista**. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

FORTE, Graziela Naclério. **O Projeto Nacional dos Modernistas**. Ponta de Lança (UFS), 2009.

FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. Recife: Fundaj: Ed. Massangana, 1986.

FROTA, Lélia Coelho. **Arte do Povo**. Museu de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 1976.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1959.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LAMOUNIER, Bolivar. **Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República — Uma interpretação**. IN: FAUSTO, Boris (org.). História da civilização brasileira. O Brasil republicano — Sociedade e instituições (1889-1930). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

LODY, R. **Arte do barro e o olhar da arte** / Vitalino e Verger. Comemorativo ao centenário de nascimento de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino. Texto de Raul Lody. Fotos de Pierre Verger. Bahia: Fundação Pierre Verger, 2009. Recife: Instituto Cultural Banco Real, Recife. Catálogo de exposição, realizada de 05 de junho a 30 de agosto de 2009.

MASCELANI, A. **O Brasil na arte popular**. Acervo Museu Casa do Pontal. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2011.

MASCELANI, A. **O mundo da arte popular brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006.

MARTINS, José de Souza. *Mestre Vitalino: a arte popular no imaginário conformista*. In: MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 139-148.

MEDEIROS, Rondinelly. **Mundo quase árido**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL OS MIL NOME DE GAIA: DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA, 1., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio/ PPGAS do Museu Nacional – UFRJ, 2014. Disponível em: <ow.ly/Y20m306DbBi>. Acesso em 02 out. 2018.

MELLO, P.C.de. **Vitalino: sem barro, o homem**. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand; Ministério da Cultura, 1995.

MORAES, E.J. de. **A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura. 1992.

OLIVEN, R.G. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1989.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo”** Erundina. Cortez, 1992.

RIBEIRO, René. **Vitalino: ceramista popular do Nordeste**. 2. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1972.

RISÉRIO, Antônio & GIL, Gilberto. Notas para uma antropologia do ouvido. In: **O Poético e o Político** (Antônio Risério & Gilberto Gil), Paz e Terra, 1988.

SALVADOR, Fr. Vicente do. **História do Brasil** (1627). 5a edição, São Paulo, Melhoramentos, 1965.

SOUZA BARROS. **A década de 20 em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Editora Paralelo, 1972.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de

Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIANNA, Oliveira. **Introdução à história social da economia pré-capitalista no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1958.

WALDECK, Guacira. **Mestre Vitalino e artistas pernambucanos**. Texto e organização de Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: IPHAN: CNFCP, 2009. [Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino, no período de 17 de dezembro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010].